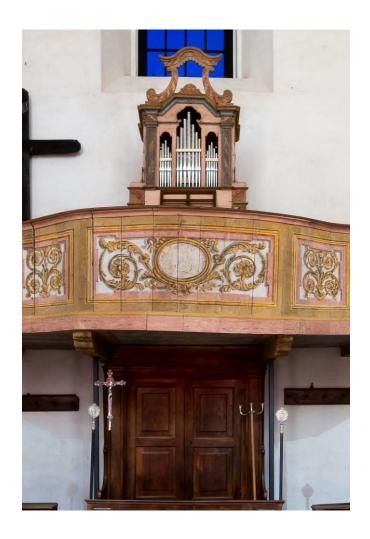
Associazione Ticinese degli Organisti ATO



Bollettino n $^{\circ}$ 37 – Dicembre 2021

Indice

Editoriale	1
Gli organi della Svizzera italiana; organi moderni del Sottoceneri.	
L'avvento dell'organo pneumatico	3
L'organo della chiesa di Santa Marta a Carona:	
un restauro singolare e impegnativo	10
L'organo "ottavino", di autore anonimo, della chiesa di Santa Marta a Carona	
contestualizzato nell'arte organaria coeva	24
Scheda descrittiva dello strumento	31
Uscita ATO in Cattedrale e a Morcote	33
Kinder Antegnati 2021 – Festival Antegnati Bellinzona	40
In memoriam: Alfredo Poncini	42
La Tribune de l'Orgue 73/2 e 73/3	45
CD in vetrina	47

ATO – Associazione Ticinese degli Organisti

Comitato:

Lauro Filipponi (*presidente*), Marina Jahn (*vicepresidente*), Gian Pietro Milani (*segretario e cassiere*), Massimiliano Battaglia, Giovanni Beretta, Naoko Hirose Llosas, Alessandro Passuello, Andrea Pedrazzini.

sito web: www.ato-ti.com **e-mail:** info@ato-ti.com

c.c.p.: 65-159633-4 Associazione Ticinese degli Organisti (ATO)

recapiti: Lauro Filipponi, 6672 Gordevio (091 753 10 05)

Gian Pietro Milani, via Contra 478, 6646 Contra (091 745 38 02)

Tutte le persone fisiche o giuridiche possono far parte dell'Associazione; si diventa socio facendone richiesta al Comitato e versando la quota sociale di fr. 40 annui.

Articoli, lettere dei lettori e inserzioni pubblicitarie sono particolarmente ben accetti: vanno inviati all'indirizzo dell'Associazione.

Editoriale

Mi ricordo quando sfogliai per la prima volta il terzo volume – quello dedicato agli organi antichi del Sottoceneri – dell'inventario degli organi della Svizzera Italiana, fresco di stampa. Correva allora l'anno 1993: quasi trent'anni fa.

Dei 25 organi censiti (e con le belle fotografie di Stefania Beretta), corredati da una copiosa documentazione d'archivio, mi colpì in particolare lo strumento esistente nella chiesa di Santa Marta a Carona (un edificio sacro di origine quattrocentesca ma ampliato nel XVI secolo e che conserva notevoli affreschi tardogotici). Le due foto-

grafie pubblicate a pag. 67 erano – e lo sono ancora adesso – più efficaci di mille parole: lo stato di degrado mostrato è sconsolante, tanto che ci si può chiedere se l'appellativo di "strumento musicale" sia ancora applicabile. L'«organo» era ridotto a uno scheletro senza vita: erano scomparse tutte le canne, la meccanica era divelta, e della tastiera rimanevano interi solo due tasti. Non si tratta dell'unico strumento vandalizzato in Ticino, ma senza dubbio il suo stato di abbandono era della peggior specie e non mi facevo soverchie illusioni su un suo ricupero.



Venticinque anni dopo, parallelamente al restauro della chiesa – restauro promosso dall'*Arciconfraternita del Gonfalone Maggiore di Santa Marta* – si è deciso di porre mano a un ripristino dell'organo ottavino; lavoro tutt'altro che facile, visto lo stato in cui si trovava.

Nelle pagine che seguono, i due resoconti dell'organaro Ilic Colzani e dell'organista ed esperto di organaria Maurizio Ricci testimoniano quali problemi si dovettero affrontare e risolvere, e danno una chiave di lettura delle soluzioni adottate. Particolarmente complessa è stata la ricostruzione della tastiera, di cui sono sopravvissuti soltanto due tasti diatonici interi e la porzione posteriore della quasi totalità degli altri tasti. E, in proposito, di grande interesse è il discorso sul posizionamento dei tasti cromatici (i "tasti neri") e sulle conclusioni che si possono trarre in merito al genere di musica che probabilmente veniva eseguita su tale strumento.

Questo e altro contiene il nostro Bollettino N° 37. Buona lettura!

Lauro Filipponi



NUOVO ORGANO DELLA CHIESA DI MÖRRUM, SVEZIA



Carlo Dell'Orto Massimo Lanzini Organari

Via Mazzini 12 28040 Dormelletto Italia *Telefono* 0039 322 45453 www.dellortoelanzini.it *Email* info@dellortoelanzini.it

Gli organi della Svizzera italiana

Organi moderni del Sottoceneri

(continuazione)

Il testo delle sei pagine che seguono è tolto dal libro

Aldo Lanini, Gli organi della Svizzera italiana, Volume II, Organi moderni del Sopraceneri e del Grigioni Italiano, Lugano 1986.

Questo volume, stampato nel 1986, è da tempo esaurito (come lo è il volume IV, dedicato agli "organi moderni del Sottoceneri"); crediamo di far cosa utile ai nostri lettori riproponendo le considerazioni storiche che introducono la descrizione degli strumenti.

Il capitolo I è apparso sul BOLLETTINO N° 36.

Capitolo II L'avvento dell'organo pneumatico

Un diffuso pregiudizio

Per quanto riguarda il sistema di trasmissione detto «pneumatico» o meglio «pneumatico-tubolare» si può rilevare che esso ha prevalso nel Ticino esattamente per un trentennio: il primo organo a trasmissione pneumatica venne infatti installato a Verscio nel 1902: l'ultimo al Collegio Papio di Ascona nel 1932.

Nel trentennio detto sopra vennero costruiti o ristrutturati nel Sopraceneri, secondo la trasmissione pneumatica, una decina di organi: alcuni di questi si segnalano tuttora per notevoli qualità timbriche (Intragna-Airolo-Faido).

È forse opportuno ricordare che la specificità timbrica dell'istrumento «organo» non viene sostanzialmente modificata dal variare dei sistemi successivamente inventati, migliorati, generalizzati, abbandonati, ripresi per produrre il suono delle canne. Il pregio personalizzante dell'organo sta nel suo insieme timbrico il quale può essere solo marginalmente modificato dal sistema di trasmissione, così da non potersi accettare il comune pregiudizio secondo il quale il sistema di trasmissione sia il primo e fondamentale elemento per determinare le qualità foniche di uno strumento.

Nel periodo analizzato in questo volume (1900 - 1985) i diversi sistemi di trasmissione si sono rapidamente succeduti e anche sovrapposti. Buone qualità foniche si sono rivelate con ogni tipo di trasmissione: come d'altro lato mediocre resa timbrica si è riscontrata in strumenti dotati di ognuna delle diverse trasmissioni. Cuore vitale dell'organo rimane pertanto l'insieme delle canne e la loro equilibrata distribuzione nei diversi registri, relativamente allo spazio sonoro in cui l'organo è collocato.

Limiti della trasmissione pneumatica

Quella che era apparsa dapprima come un'invenzione rivoluzionaria atta a semplificare definitivamente il sistema di trasmissione meccanica – cioè la leva pneumatica Barker applicata all'organo – rivelò ben presto difetti congeniti e purtroppo ineliminabili.

La trasmissione attraverso l'aria compressa causò in primo luogo ritardi nella emissione del suono. La stessa pressione aumentata del vento, necessaria per muovere le valvole poste sotto le canne, sforzò e snaturò poi il timbro delle diverse famiglie di registri.

Con il sistema pneumatico scomparvero certo i difetti della complicata catenacciatura, fonte di tanti guai nel sistema meccanico precedente: grazie alla trazione pneumatica il movimento del tasto, in luogo di trascinare metri di congegni meccanici, immetteva aria compressa in sottili tubi di piombo: la pressione del tasto bastava ad aprire la valvola sottostante ogni canna così che il fastidioso rumore della trasmissione veniva radicalmente soppresso. E non era l'unico vantaggio: quando l'esecutore intendeva accoppiare le diverse tastiere, lo sforzo fisico era eliminato.

Eppure ciò che era stato unanimemente giudicato come un enorme passo innanzi nel settore della trasmissione, ben presto si rivelò nefasto sul piano musicale.

Degrado fonico dell'organo pneumatico

L'introduzione del sistema pneumatico di trasmissione coincise con un capovolgimento del gusto musicale per quanto riguarda la musica organistica. Che parte vi ebbe il nuovo sistema di trasmissione? È da un lato indubbio che aumentate e differenziate pressioni del vento permettevano il raggiungimento di timbri orchestrali mai prima d'allora uditi sull'organo: ma queste stesse sonorità orchestrali non erano forse un cedimento di fronte a un mutato indirizzo estetico incompatibile con la musica organistica?

È oggi ancora criticamente non agevole distinguere quanto il gusto mutato abbia influito sulle trasformazioni foniche dell'organo e quanto invece il rinnovamento tecnico dell'organo abbia modificato il gusto musicale.

Negli ultimi decenni dell'Ottocento e all'inizio del Novecento le forme classiche della letteratura organistica lasciano il posto a forme estranee alla sacralità, alla polifonia, alla dignità propria della musica d'organo.

Appaiono le Sinfonie, le grandi Fantasie, i brevi pezzi lirici con denominazioni poetiche («Colloqui con le rondini» – «Canto della sera» – «Fiat lux» – «In paradisum» ecc.) trascrizioni per l'organo di brani operistici. Con César Franck e Max Reger anche il Corale viene trasformato in poema sinfonico.

Per interpretare tal genere di musica occorrevano timbri organistici plagiati dai timbri orchestrali. Le due cause hanno comunque portato ad un autentico capovolgimento della struttura fonica dell'organo.

Mentre l'organo rinascimentale e barocco aveva la sua struttura portante negli «armonici» – sonorità insite nel suono fondamentale ma diverse da quello, rese genialmente esplicite con canne proprie nell'organo (Registri di 4, 2, 1 piede - mutazioni - Ripieni) – con il romanticismo l'accento viene posto sulla «fondamentale». L'organo pneumatico possiede una selva di registri che, per imitare le sonorità orchestrali, ripetono la stessa nota fondamentale. La classica struttura «piramidale» dominata dal Ripieno, che era caratteristica dell'organo, viene ora sostituita da una struttura «orizzontale» in cui il numero delle canne che ripetono la nota fondamentale sommerge il precedente timbro organistico.

Il declassamento del Ripieno, vertice della sonorità organistica, a registro qualsiasi, sta ad indicare il degrado fonico dell'organo pneumatico. Eppure sonorità organistica significa prima di tutto l'inimitabile timbro del Ripieno!

«Je pense qu'un homme sensible au son, sensible à la musique, ne peut rester indifférent devant une sonorité comme celle de l'orgue. Quand on a entendu un Grand-Plein-Jeu une fois dans sa vie, on garde pour toujours le souvenir de cette sonorité inimitable»¹.

Nel periodo dell'organo a trasmissione pneumatica il Ripieno non è ormai più l'asse portante dell'organo.

Nella progettazione di un organo – il delicato momento in cui si fissano i principi della composizione fonica di uno strumento – si partiva ora da norme estranee a tutta la tradizione organaria: si voleva una moltiplicazione dei Registri di fondo, si tentava l'imitazione orchestrale eliminando le mutazioni definite «ridicoli fischietti».

Si iniziò con l'accrescere a dismisura la potenza fonica del Principale. In luogo della sonorità dolce che gli era propria si volle la voce stentorea del «Diapason» inglese o del «Prinzipal» tedesco; si introdusse l'«Eufonio».

Anche in piccoli strumenti posti in chiese ticinesi in quel giro d'anni vennero collocati possenti Principali 16' (Cevio - Faido - Chironico - Minusio nel vecchio organo) così che la loro tonitruante voce tendeva ad umiliare e soffocare ogni altra voce.

Perduta l'antica spiritualità quasi incorporea del Principale italiano, gli armonici che ne costituivano il complemento per realizzare la delicata piramide del Ripieno, divenivano elementi secondari e quasi fastidiosi. Quindi si è giunti alla scomparsa quasi totale delle mutazioni. In tal modo il celebre «impasto bianco» che faceva dei Ripieni degli Antegnati e dei Callido la singolarità dell'organo italiano, era definitivamente perduta. Nell'organo pneumatico inoltre la notevole pressione del vento, occorrente per muovere i congegni, aveva tolto ogni significato alle canne più esili del Ripieno ognuna delle quali invece, secondo l'arguto detto di un organaro lombardo,

5

¹ Cfr. C. Duchesneau, Claude Duchesneau interroge Michel Chapuis, Ed. «Le Centurion», Paris 1979.

risulta intonata quando «*la sonna de per léé*» (Suona da sé, senza alcuna pressione di vento)².

Travisato e in qualche caso persino eliminato il registro essenziale dell'organo (a Verscio ad esempio non esiste il Ripieno!) vennero via via ridotti i piccoli Registri di mutazione per far posto a nuovi registri di otto piedi: Salicionale, Eolina, Dulciana, Gamba.

Sembrò poi di raggiungere il risultato fonico più prestigioso con l'inserimento di numerosi registri oscillanti che intendevano riprodurre le sonorità degli archi: Violino, Viola, Voce Eterea, Concerto Viole, Concerto Violini, Arpa Eolia, Quartetto d'Archi, Voce Celeste, Voce Angelica, Viola flebile, Violetta crescente: un autentico giardino fiorito. Così lo spazio sacro venne trasformato in profumata sala di Concerto.

Un confronto illuminante

Quanto il gusto fosse mutato anche nell'organaria ticinese nel giro di pochi decenni, può venire significativamente esemplato dalla struttura fonica di due organi costruiti in Vallemaggia dallo stesso organaro – il Mascioni – a distanza di poco più di vent'anni l'uno dall'altro: *Organo meccanico a Maggia: 1885*; *Organo pneumatico a Cevio: 1907*.

Nel primo la pressione del vento è 52; nel secondo 95.

Nel primo domina il Ripieno con tutte le sue file separate, sulla base di un delicato Principale di 8 piedi: vi si aggiunge l'Ottava, la Quintadecima, la Decimanona, la Vigesimaseconda: quindi, accoppiate, la Vigesimasesta e la Vigesimanona, la Trigesimasesta e la Trigesimanona. L'intera piramide degli armonici dunque³.

Nel secondo domina un possente Principale di 16': gli si affianca un altro Principale di 8'. Nessuna mutazione: un Ripieno stridulo di 4 file.

Nel secondo Manuale poi la metà dei Registri è di imitazione orchestrale: Gamba - Voce Celeste.

A vent'anni di distanza appaiono dunque presso lo stesso organaro due modi antitetici di intendere la struttura fonica dell'organo.

Irriguardosi interventi su organi antichi

Durante il periodo di asservimento dell'organo alle sonorità orchestrali, non pochi organi antichi nel Ticino subirono impietosi interventi: eliminate le mutazioni, rag-

-

² Cfr. Corrado Moretti, L'Organo italiano, Milano 1973.

³ Attualmente l'organo Mascioni di Maggia possiede anche registri violeggianti: vi furono però aggiunti durante la ristrutturazione dello strumento operata intorno al 1920 dall'organaro Francesco Nasoni.

gruppate le file dei Ripieni, sostituiti gli squillanti Cornetti, nei fori restati vuoti sui somieri si inserirono canne di Viole, Violini quando poi non si creò, accanto alla trasmissione meccanica, una innaturale aggiunta di somieri e somierini a trasmissione pneumatica.

Tra i numerosi esempi, paradigmatico appare quello della Collegiata di Bellinzona di cui tratterà diffusamente il volume dedicato agli organi storici.

In quest'ottica val la pena di rileggere lo studio di Adolfo Caldelari⁴ sul già prestigioso organo della Collegiata. Il nobilissimo strumento, creato nel 1586 da Grazia-dio Antegnati è passato attraverso molteplici vicende di restauro – 1690-1791-1808 – senza perdere la sua fondamentale identità, per poi giungere all'intervento deleterio di Giorgio Maroni nel 1924, giudicato tuttavia unanimamente «ottimo» e «modernissimo», in conseguenza del quale l'istrumento cinquecentesco è stato privato delle sue caratteristiche essenziali.

Nuovi somieri, nuova consolle, il secondo manuale reso da meccanico, pneumatico, l'inserimento di Registri di otto piedi alieni dalla tradizione organaria nel Grande Organo – Diapason 8' - Eufonio 8' - Salicionale 8' – e nel Secondo Manuale vistosa comparsa di registri di imitazione orchestrale – Viola Celeste 8' - Viola 8' - Violino 8' - Clarino 8'.

È forse superfluo rammentare ancora una volta che la trasformazione fonica dell'organo bellinzonese corrispondeva al degrado del gusto musicale che in quel caso l'aveva indubbiamente preceduta: è infatti quanto mai sollazzevole annotare quanto sul finire del secolo un giornale bellinzonese lasciava intendere sul repertorio organistico eseguito in Collegiata⁵!

Ma è singolare che non soltanto organisti dilettanti inclinassero ad un repertorio salottiero a cui la fonica dell'organo pneumatico ben si addiceva: c'è traccia di questa stessa inclinazione anche nei programmi dei Concerti che i due massimi organisti d'Italia di quell'epoca – Marco-Enrico Bossi e Ulisse Matthey – tennero a Bellinzona in occasione del famoso restauro.

Bossi aveva ad esempio incluso nel suo programma, accanto al «Moto perpetuo» di Paganini, il «Vecchio Castello» di Mussorsky; Matthey «Il giorno di nozze» di Grieg. Ed erano pur stati quei due concerti, cui avevano partecipato oltre mille persone, avvenimenti storici, secondo quando ne riferirono i cronisti.

«Per qualche tempo in città non si parlò d'altro» annota ancora il Caldelari.

⁵ A. Caldelari, Op. cit. «Un organo niente armonico quello che, tutte le domeniche, rompe i timpani al pubblico della Collegiata della nostra capitale. Figuratevi che là si va a tutto vapore in valzer, polacche, mazurche, galoppi con urli spaventosi d'uragani tra cui tintinna uno scampanio come d'un armento di capre che fugge dalla tempesta. E dire che l'organo deve servire ad accrescere il decoro delle sacre funzioni! E dire che si ha il coraggio di suonare tali diavolerie durante la Santa Messa...».

⁴ Adolfo Caldelari, Organi e organisti della Collegiati di Bellinzona, Ed. Ricerche Musicali. 1972, Lugano.

Il silenzio liturgico

Né fu senza influsso sulla svolta estetica della musica organistica all'inizio del secolo il fatto che nelle chiese principali, in cui oltre all'organo esisteva pure un organista, la liturgia domenicale andasse diventando una «liturgia del silenzio». Da un lato il celebrante, rivolto verso l'altare, assorto nella sua preghiera segreta e incomprensibile: dall'altro l'assemblea muta dei fedeli.

La «Messa di mezzogiorno» assumeva quindi, nelle più importanti chiese, l'aspetto salottiero di devota preparazione al pranzo festivo a cui era «bon ton» premettere un po' di brillante musica d'organo.

Dall'inizio alla fine della celebrazione, escluso soltanto il tempo dell'omelia, l'organista aveva modo di farsi ascoltare proponendo pagine d'organo spesso poco sacre.

Dalla tastiera unica con registri spezzati a tastiere plurime con registri completi

Quasi contemporaneamente al sistema di trasmissione pneumatica si generalizza anche nella Svizzera Italiana il principio della costruzione di organi a due tastiere.

L'organaria del Nord, fedele al «Werkprinzip» aveva sempre sostenuto la necessità della pluralità delle tastiere. Per contro la manifattura italiana, pur essendo in grado di costruire organi a tastiere plurime, aveva preferenzialmente superato la difficoltà di far risuonare insieme timbri diversi, suddividendo i registri in «Soprani» e «Bassi».

L'ingegnoso sistema comportava tuttavia evidenti limitazioni sia foniche che esecutive. Il compositore stesso si trovava a disagio nella insufficiente tessitura che gli veniva imposta dallo strumento.

Ciò spiega in certo modo come in Italia, dopo Frescobaldi, non vi siano stati significativi compositori di musica organistica, almeno fino a Marco-Enrico Bossi.

Persino gli organari Serassi erano convinti che l'organo a un solo manuale fosse la più tipica espressione dell'arte italiana e che solo l'incompetenza tecnica costringesse gli stranieri a costruire organi con più manuali⁶.

La stagione dell'organo pneumatico portò quest'unico vantaggio insieme agli innumerevoli inconvenienti: dall'inizio del secolo ben pochi furono nel Ticino gli organi ad una sola tastiera mentre fino a tutto l'Ottocento ben pochi strumenti nella Svizzera Italiana avevano avuto più di un manuale. E fu probabilmente questo l'unico pregio, involontario, della trasmissione pneumatica nella Svizzera Italiana.

	/ · ·	١
-	(continua	۱
- 1	Communa	,

-

⁶ Cfr. C. Moretti, Op. cit.



Colzani organi s.n.c. di Ilic Colzani e Ettore Bastici

Costruzione, restauro e manutenzione di organi a canne



Associazione Italiana Organari



Via Eugenio Montale 1/A, 22070 Bulgarograsso (CO) - tel/fax (0039) 031/891456 www.colzaniorgani.it e-mail:info@colzaniorgani.it

L'organo della chiesa di Santa Marta a Carona: un restauro singolare e impegnativo

La chiesa di Santa Marta a Carona è un luogo di raro fascino e bellezza, sottoposto recentemente ad un intervento di restauro promosso dalla Arciconfraternita del Gonfalone Maggiore di Santa Marta e condotto da una equipe multidisciplinare di restauratori, coordinati dall'Arch. Luca Giordano con la consulenza di Andrea Meregalli, sotto l'egida dell'Ufficio dei Beni Culturali di Bellinzona. I lavori si sono svolti in uno straordinario clima di collaborazione che ha permesso di vagliare ogni scelta attraverso la migliore pratica del confronto e dello scambio di vedute, di conoscenze e di informazioni.

La chiesa merita di certo una visita, non solo per la presenza dell'organo!



Per quanto riguarda l'organo, di cui ho avuto l'onore di prendermi cura insieme ai miei collaboratori, la committenza si è avvalsa della consulenza scientifica di Maurizio Ricci, organista pavese e studioso di organaria che ha dedicato gran parte della sua vita allo studio degli strumenti lombardi, già ispettore della Soprintendenza di Milano e membro della Commissione per la tutela degli organi storici e artistici della Lombardia. Come avremo modo di scoprire nelle prossime pagine, la scelta di tale consulente, per la quale va un plauso all'Associazione Ticinese degli Organisti e all'Ufficio dei Beni Culturali, è stata una sorta di presagio.

L'esperienza del restauro dell'organo ottavino della chiesa di Santa Marta a Carona può essere riassunta con l'espressione: tanto peggiore è lo stato in cui versa il manufatto prima del restauro, quanto maggiore è la soddisfazione che si prova nel vederlo restaurato.

L'organo di Santa Marta era giunto a noi in pessimo stato di conservazione a causa dei fattori di degrado naturali (il tarlo, l'umidità, i fenomeni di ritiro del legno), ma soprattutto era stato depauperato di moltissime parti fra cui, purtroppo, tutte le canne. Non si poneva dunque solamente il problema di come restaurare materiali molto danneggiati, ma soprattutto di come ricostruire le parti che erano andate perdute, adottando tecniche e modelli pertinenti con il contesto.



Purtroppo, rendere ancora più ardua ed al contempo estremamente stimolante la realizzazione di questo progetto, è stata l'impossibilità di reperire qualsiasi notizia che permettesse di acclarare la datazione e la provenienza dell'organo. Non di rado gli organi positivi, proprio per la loro caratteristica di facile trasportabilità, venivano trasferiti da un luogo ad un altro dopo essere stati acquistati grazie all'iniziativa di un benefatsenza lasciare quella grande mole di tracce documentarie che solitamente precede la costruzione o il restauro di un nuovo organo (perizie, preventivi, contratti, pagamenti e corrispondenza di varia natura fra la Fabbriceria e l'organaro, così come con il falegname che realizzava la cassa dell'organo).



In mancanza del prezioso supporto documentario che, in molti casi, gli archivi offrono agli studiosi, si è dovuta basare la ricostruzione delle parti mancanti esclusivamente sul confronto con altri strumenti aventi caratteristiche comuni a quello di Santa Marta e, naturalmente, sullo studio minuzioso di ogni dettaglio costruttivo delle parti superstiti.

Sono state proprio alcune parti antiche a riservare, in corso d'opera, le sorprese più interessanti, tali da far comprendere con chiarezza illuminante quale sia l'importanza di ogni intervento di restauro, ben oltre la semplice ammirazione della bellezza e del fascino di un bel "pezzo d'arredamento" quale potrebbe apparire la cassa policroma dell'organo decorata con graziosi finti marmi.

Il restauro, oltre a garantire la conservazione di un manufatto, a permettere quindi la trasmissione di questo bene alle future generazioni che ne saranno custodi, a recuperare un oggetto alla sua funzione e quindi a consentirne la fruizione visiva (e uditiva in questo caso) da parte di tutti, rappresenta una insostituibile occasione di ricerca e di studio, che permette di acquisire informazioni utili alla comprensione dei fenomeni culturali che si sono manifestati nelle epoche passate.

Lo studio preliminare

Sebbene l'organo fosse stato sottoposto ad un accurato esame in chiesa, eseguito nel corso di più sopralluoghi, lo studio vero e proprio è iniziato dopo il trasporto in laboratorio, al momento dello smontaggio di tutte le parti che compongono lo strumento. Come ben illustrato da Maurizio Ricci nel suo articolo all'interno di questa stessa pubblicazione, in un'epoca piuttosto remota l'organo di Santa Marta ha subito almeno un importante intervento di ampliamento, verosimilmente consentaneo alla realizzazione della decorazione policroma della cassa lignea; su di essa infatti non si nota alcuna discontinuità fra la parte originaria e quella recenziore.

Non potendo stabilire l'età dello strumento e nemmeno l'anno in cui sono state eseguite le modifiche successive, ci limitiamo a suddividere le componenti superstiti dell'antico organo ottavino di Santa Marta in due categorie: originali e recenziori, assumendo in modo semplicistico che le componenti originali risalgano al secolo XVIII e quelle recenziori al secolo XVIII.

Elementi originali

- cassa lignea policroma in legno di abete (seppur modificata) e relativo basamento con telaio in legno di noce
- somiere maestro, a tiro, in legno di noce, con maestra di facciata e catenacciatura
- tastiera
- legatura delle canne in legno del Principale
- due mantici a cuneo e alcuni tratti di canale porta-vento

Elementi recenziori

- somiere di basseria, relativa catenacciatura, supporto e squadrette di rimando
- sei manette di comando dei registri

* * *

Di seguito proponiamo una descrizione sintetica dello stato in cui era giunta a noi ciascuna delle componenti dell'organo.

Cassa lignea policroma

Note

Materialelegno di abeteDatazioneoriginale

Condizioni di originalità modificata (ampliamento della profondità ottenuto per

mezzo dell'applicazione di pannelli verticali all'esterno

dei fianchi)

Stato di conservazione molto interessata dall'azione degli insetti xilofagi

mancano i fregi posti davanti alle canne di facciata, di

cui sono ben visibili le sedi

Basamento

Materiale legno di noce, cornici e piano di appoggio in abete

Datazione recenziore?

Condizioni di originalità

Stato di conservazione

Note

modificato forse allo scopo di riposizionare i mantici

cedimento degli incollaggi

Somiere maestro

Materiale legno di noce, pavimento della segreta in legno di piop-

po e ventilabri in legno di abete

Datazione originale

Condizioni di originalità nessuna modifica

Stato di conservazione elementi lignei in ottime condizioni, pelli totalmente

deteriorate, parti in ferro coperte da ruggine

Note mancano tre stecche (XV, XIX, XXII) e (?) ventilabri

manca il trasporto per le canne del Principale, poste in

fondo al somiere

Somiere di basseria

Materiale legno di noce, pavimento della segreta in legno di abete

e ventilabri in legno di abete

Datazione recenziore

Condizioni di originalità applicazione di due trasporti in noce per le canne mag-

giori, forse consentanea alla costruzione del somiere

stesso

Stato di conservazione elementi lignei in ottime condizioni, pelli totalmente

deteriorate, parti in ferro coperte da ruggine

Note

Catenacciatura del somiere maestro

Materiale tavola in legno di noce, catenacci e strangoli in ferro

Datazione originale (?)

Condizioni di originalità alcuni fori suggeriscono una modifica nella disposizione

di alcuni catenacci; forse semplici ripensamenti

Stato di conservazione tavola in ottime condizioni, catenacci deformati, stran-

goli rotti, mancavano 3 (?) catenacci

Note esecuzione molto approssimativa; eccessivi giochi late-

rali nei catenacci

Catenacciatura del somiere di basseria

Materiale tavola in legno di abete, catenacci e strangoli in ferro

Datazione recenziore
Condizioni di originalità nessuna modifica

Stato di conservazione tavola molto interessata dall'azione degli xilofagi, ele-

menti in ferro discretamente conservati

Note

Supporto e squadrette di rimando per somiere di basseria

Materiale legno di noce per il supporto, squadrette e perno in ferro

Datazione recenziore

Condizioni di originalità nessuna modifica

Stato di conservazione buono

Note

Tastiera

Materiale telaio e spalle in legno di noce, leve in abete, coperture

dei diatonici in bosso

Datazione recenziore?

Condizioni di originalità modifica della posizione a riposo dei tasti mediante ap-

plicazione di listelli in legno al telaio

Stato di conservazione pessimo: due soli tasti diatonici integri; leve spezzate e

coperture dei tasti mancanti

Note

Legatura delle canne in legno del Principale

Materialelegno di noceDatazioneoriginale

Condizioni di originalità nessuna modifica

Stato di conservazione ottimo

Note

Mantici

Materiale tavole e stecche in abete

Datazione originali

Condizioni di originalità nessuna modifica

Stato di conservazione materiali lignei estremamente compromessi dagli xilo-

fagi, pelli totalmente deteriorate

Note

Canale porta vento principale

Materialelegno di abeteDatazionerecenzioreCondizioni di originalitànessuna modifica

Stato di conservazione discreto

Note mancano totalmente le due bocchette per i mantici e il

tratto di canale verticale che raggiunge i due canali pro-

venienti dai somieri

Canale porta vento del somiere maestro

Materialelegno di abeteDatazioneoriginale

Condizioni di originalità nessuna modifica

Stato di conservazione discreto

Note

Comandi dei registri

Materialelegno di noceDatazionerecenzioreCondizioni di originalitànessuna modifica

Stato di conservazione buono

Note si conservano solo le manette del lato destro e la relativa

registratura, seppure quasi totalmente priva dei cartellini; manca la manetta per il somiere di basseria e le leve che trasmettono il movimento dalle manette alle stecche

del somiere maestro



Lacerti delle leve dei tasti

Oltre al materiale fonico, di cui si conservava solo il piede di una canna in legno del Principale, peraltro molto compromesso, erano andati perduti numerosi elementi. L'elenco delle parti mancanti è riportato nella tabella seguente:

Elemento dell'organo	note
Legatura delle canne di facciata	
Fregi posti davanti alle canne di fac- ciata	
Stecche del somiere corrispondenti ai registri XV, XIX, XXII	
Trasporto per le canne del Principale	
Leve dei registri	si conservavano solo le manette
Comando per il registro di basseria e relativa meccanica	
Pedaliera	in origine inesistente
Crivello	
Legatura per le canne di basseria	
Bocchette e relative valvole di non ri- torno per i mantici	
Albero e puleggia per il caricamento del mantice posto a destra	
Tratti di canali portavento	si erano conservati solo i tratti contenuti all'interno della parte superiore della cas- sa e il canale in cui si innestano i mantici
Tre pannelli di chiusura dei lati della cassa	
Listello posto in coda ai tasti	
Leggio	
Elementi di tamponamento della cassa posti attorno alla tastiera	
Materiale fonico (interamente mancanti sia le canne in legno che in metallo)	si conservava solamente un piede di una canna in legno, molto compromesso

L'intervento di restauro delle componenti antiche

Il restauro delle parti superstiti dell'organo è risultato particolarmente impegnativo a causa del pessimo stato in cui si trovavano tutti i manufatti in abete, la cui solidità era totalmente compromessa dall'enorme presenza di gallerie scavate degli insetti xilofagi. Si è cercato di limitare allo stretto indispensabile la sostituzione o la reintegrazione di parti antiche, eseguendo in tutti i casi possibili un paziente e ripetuto consolidamento.

Contrariamente alle parti in abete, indistintamente interessate da danni severi, le parti in legno di noce erano, per lo più, ottimamente conservate. È il caso in particolare dei due somieri, della tavola della catenacciatura del somiere maestro e del telaio della tastiera.

Tutti gli incollaggi erano divenuti totalmente inaffidabili, verosimilmente a causa dell'esposizione a umidità molto elevata, e pertanto le parti coinvolte sono state separate, pulite e nuovamente assemblate con colla animale. Le pelli, presenti sui mantici e nei somieri, erano estremamente fragili e sono state interamente sostituite con pelli nuove.

Le parti metalliche (catenacci, strangoli, punte guida) sono state interamente recuperate, previo accurato trattamento con convertitore di ruggine per arrestare il processo di degrado diffusamente avanzato.

Lo studio del manufatto e la ricostruzione delle parti mancanti

La lettura delle parti superstiti dell'organo ha restituito una grandissima quantità di informazioni che si sono rivelate di fondamentale importanza e di grandissimo interesse. L'esempio più eclatante è quello della tastiera, di cui si conservavano, oltre al telaio in legno di noce, solamente due tasti diatonici interi e la porzione posteriore della quasi totalità delle leve degli altri tasti.

Questi pochi elementi sono stati decisivi per risalire alle dimensioni e alla foggia della tastiera, che merita una menzione particolare per via di due caratteristiche particolarmente rare.

Oltre ad una significativa larghezza dei tasti diatonici (lo Stichmass, ovvero la distanza Do2-Si4, è di ben 525 mm), paragonabile solamente a quella riscontrabile nella tastiera cinquecentesca (G.B. Facchetti, 1531) dell'organo di Lorenzo di Giacomo da Prato (costruito fra il 1471 ed il 1475) custodito nella Basilica di San Petronio a Bologna¹, la tastiera dell'organo di Santa Marta non passa inosservata per la posizione inconsueta dei tasti cromatici che sono collocati al centro fra i tasti diatonici, esattamente sulla linea di demarcazione di questi ultimi. La tastiera più celebre (ma forse l'unica ad essersi conservata) fra quelle realizzate in questo modo si trova

_

¹ Lo Stichmass di questa tastiera misura 517 mm.

nel Museo degli Strumenti Musicali del Castello Sforzesco di Milano e appartiene ad un virginale costruito nel XVII secolo da Ioanness Ruckers di Anversa.

Mentre per la maggior parte delle persone e degli studiosi questa singolarità costruttiva rappresenta ancora oggi una novità, il caso ha voluto che fosse proprio il Prof. Maurizio Ricci, consulente scientifico per questo restauro, ad aver pubblicato nel 1996 l'unico articolo esistente in lingua italiana (e forse non solo) sul posizionamento dei tasti cromatici².

Lo studio che ha permesso di stabilire le esatte dimensioni della tastiera originale si è fondato sui seguenti elementi superstiti:

- telaio con relativi blocchi laterali.
- 2 tasti diatonici contrassegnati con i numeri progressivi 21 e 38 (Do3 e Fa4) in abete con copertura in bosso e frontalini a semicerchi concentrici, anch'essi in bosso,
- 27 porzioni posteriori della leva dei tasti,
- 1 porzione anteriore della leva di un tasto diatonico (appartenente a Sol, Re oppure La).

Dopo aver rilevato le dimensioni del telaio si è proceduto dividendo la lunghezza complessiva del telaio in 27 porzioni, corrispondenti alla parte anteriore dei tasti diatonici. Il risultato, che è confermato dalla larghezza dei tasti superstiti, ci fornisce di conseguenza anche la larghezza dell'ottava, che è pari a 175 mm.

L'analisi dimensionale finalizzata alla determinazione della posizione dei tasti cromatici prende il via dal rilievo della larghezza della porzione posteriore dei tasti superstiti e dei frammenti delle leve superstiti.

Confrontando le dimensioni rilevate con quelle teoriche, calcolate sia con il metodo convenzionale di posizionamento dei tasti cromatici che con il metodo che per brevità chiameremo "sistema Ruckers", è risultato evidente che le dimensioni dei tasti e delle porzioni di leve superstiti sono compatibili solo con il secondo metodo, poiché i tasti Do, Mi, Fa, Si presentano la porzione posteriore estremamente larga, mentre nei tasti Re, Sol e La questa dimensione è significativamente più piccola.

È stato dunque realizzato, tramite CAD (Computer Aided Design), il disegno in scala reale delle due differenti esecuzioni della tastiera, grazie al quale si è potuto verificare che anche l'interasse delle punte guida nel telaio è complessivamente coerente con il metodo di "centratura" dei tasti cromatici, fatte salvo le imprecisioni costruttive.

Terminata la ricostruzione della tastiera, i due tasti diatonici originali superstiti sono stati collocati in luogo dei due tasti nuovi corrispondenti, mentre i lacerti delle leve

² La disposizione dei tasti cromatici negli strumenti italiani a tastiera, in Aa. Vv. Gli Antegnati, *Studi e documenti su una stirpe di organari bresciani del Rinascimento*, a cura di Oscar Mischiati, Patron Editore, Bologna, 1995, p. 41.

antiche sono stati conservati all'interno di alcune teche di vetro poste all'ingresso della chiesa, insieme ad altri reperti emersi nel corso del restauro dell'edificio.



La ricostruzione della tastiera fornisce un esempio di come ogni decisione in merito al restauro sia stata affrontata da tutti i soggetti coinvolti, fra cui naturalmente la Committenza, con la massima consapevolezza per il valore di ogni informazione contenuta nel documento di fronte al quale ci trovavamo e per l'importanza della trasmissione di queste informazioni ai posteri.

Ricostruire questa particolare tastiera non ha significato solamente rimettere in funzione l'organo, ma ha rappresentato una occasione per formulare riflessioni in merito alla sua genesi, così come al sistema stesso di posizionamento dei tasti cromatici. Dobbiamo infatti rilevare che la soluzione adottata dal Ruckers per la realizzazione della tastiera citata precedentemente dovette aver riscosso scarsissimo entusiasmo presso i musicisti se tale modalità costruttiva non ebbe alcuna fortuna, nonostante la sua estrema semplicità di realizzazione e la fama del suo autore.

Se è pur vero che in generale gli strumenti antichi pongono l'esecutore di fronte ad una modalità di approccio allo strumento stesso che potremmo riassumere con l'espressione: "l'organo decide come deve essere suonato", non possiamo escludere che, anche al tempo di Ruckers, gli spazi esigui fra i tasti cromatici che derivano dalla centratura dei tasti cromatici sulla linea di demarcazione dei tasti diatonici non risultassero poco pratici e che, per questa ragione, non ci siano pervenuti altri esemplari siffatti in ogni sorta di strumenti da tasto.

L'impiego di tonalità con pochi accidenti, che peraltro sono quelle praticabili con il temperamento mesotonico, riduce sensibilmente la necessità di dover inserire un dito fra un tasto cromatico e l'altro, ma non basta di per sé ad eliminare il problema.

In quest'ottica dunque possiamo tentare di mettere in relazione e di spiegare le due caratteristiche peculiari della tastiera dell'organo di Santa Marta (larghezza dell'ottava e posizione dei tasti cromatici), unitamente forse anche alla misura piuttosto abbondante della porzione anteriore dei tasti diatonici (o, viceversa, una ridotta lunghezza dei tasti cromatici). Il costruttore di questa tastiera potrebbe infatti aver scelto di posizionare i tasti cromatici sulla linea di demarcazione dei diatonici per semplificare il processo di progettazione della tastiera e forse persino per renderla più gradevole e simmetrica alla vista, ma al contempo, consapevole delle necessità mu-

sicali, potrebbe aver deciso di compensare parzialmente il restringimento degli spazi risultanti fra i tasti cromatici grazie ad un sensibile allargamento dell'ottava. Infine, persino il maggior spazio disponibile nella porzione dei tasti diatonici sembra forse indicarci una predilezione per una esecuzione che prediligeva una certa impostazione della mano, poco avvezza ad insinuarsi fra i tasti cromatici, forse anche in relazione ad una pratica musicale poco dotta e più improntata all'improvvisazione nel contesto della Sacra Liturgia che all'esecuzione di musica scritta e armonicamente piuttosto evoluta.



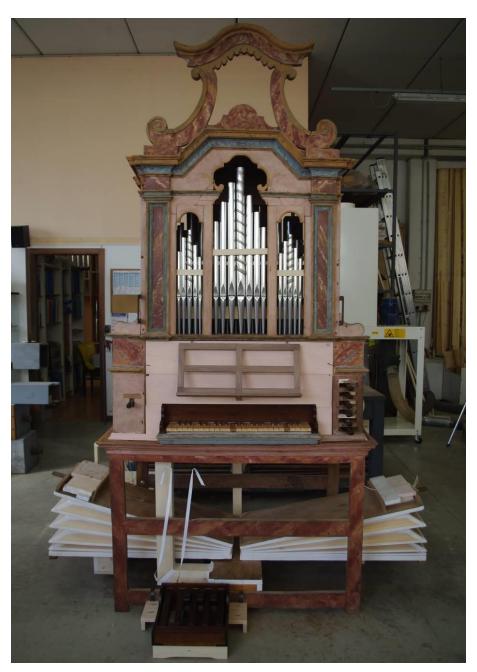
Anche per la ricostruzione delle altre componenti strutturali e meccaniche che erano andate perdute si è tenuto conto di ogni minima informazione desumibile dallo studio delle parti superstiti: un foro, un chiodo antico o una tracciatura a secco possono fare la differenza fra una ricostruzione arbitraria ed una ricostruzione aderente all'originale. È questo il caso della ricostruzione del sistema di caricamento manuale dei mantici, così come dei canali portavento, mentre la ricostruzione delle canne, in assenza di una attribuzione e di una datazione certa, è stata basata su un procedimento analogico, ovvero sulla verifica della compatibilità fra lo spazio disponibile nell'organo (inteso come collocazione e distanza fra i fori di alimentazione delle canne) e le dimensioni delle canne di organi simili a quello di Santa Marta, risalenti alla seconda metà del XVII secolo o all'inizio del secolo XVIII. Così come per la tastiera, anche per le canne è stato realizzato con il software CAD un disegno del somiere per poter effettuare una verifica visiva della compatibilità fra le misure dei modelli di riferimento che si intendevano adottare ed il somiere.



Il modello di riferimento è stato individuato nella produzione dell'organaro Carlo Prati, nato a Gera Lario, sul lago di Como, nel 1617 e morto a Trento nel 1700 e più precisamente nell'organo conservato nella chiesa di San Giovanni Battista a Brenzio (CO), risalente alla metà del XVII secolo.

Merita di essere menzionato un dettaglio costruttivo delle canne in legno: il labbro inferiore è realizzato a forma di trapezio rettangolo e pertanto può essere agevolmente rimosso senza dover rimuovere alcun chiodo nel caso in cui si debba correggere la pronuncia della canna. Questa soluzione raffinata, adottata dal Prati e dai suoi allievi sia della scuola comasca (Reina) che della scuola veronese gardesana (Bonatti), testimonia l'estrema cura che essi ponevano nella ricerca e nella determinazione del timbro, poiché la corretta costruzione delle canne, allora come oggi, non è che la precondizione fondamentale per poter effettuare una soddisfacente "intonazione" o "armonizzazione" dell'organo.

Ilic Colzani



Lo strumento in officina dopo il restauro

L'organo "ottavino", di autore anonimo, della chiesa di Santa Marta di Carona contestualizzato nell'arte organaria coeva



fig. 1: Domenico di Bortolo, Madonna dell'Umiltà, 1433, part.; Siena, Pinacoteca Nazionale

Prima di entrare nel vivo dell'argomento ritengo opportuno richiamare l'attenzione sulle tre tipologie di organi impiegati nella pratica musicale: l'organo portativo o ninfale, l'organo positivo e l'organo grande, stabile, "da muro".

Le origini del primo risalgono al XIII secolo circa e sono ampiamente documentate da fonti iconografiche, dove l'organetto appare quasi sempre raffigurato in mano agli angeli. Veniva portato dal suonatore stesso tramite una tracolla (fig. 1) e, mentre la mano sinistra azionava uno o due manticetti, con le dita della mano destra egli premeva i tasti – generalmente a forma di bottone – della tastiera, la cui estensione era assai limitata, circa due ottave. Esso cadde in disuso verso la fine del XV secolo.

Il terzo tipo, quello da muro, riguarda gli strumenti di considerevole proporzione situati con cantoria in abside, in transetto, in presbiterio, lungo la navata o in controfacciata, sopra la porta d'ingresso principale della chiesa.

In mezzo a queste due estreme tipologie si colloca l'organo positivo che, nei documenti antichi, viene denominato anche "organo portatile". Esso constava generalmente di due fino ad un massimo di 7-8 registri, ovvero file di canne. Venne utilizzato sino alla fine del XIX secolo, quando fu soppiantato dall'avvento dell'armonium.

La tastiera, rispetto a quella dell'organo portativo, è più estesa e quindi da suonarsi con entrambe le mani; l'alimentazione era assicurata da due mantici cuneiformi – così denominati perché, quando sono aperti, assumono la forma di un cuneo – azionati da un'altra persona, il "levamantice" detto anche "alzamantice" o "tiramantice". I mantici, di solito, venivano collocati entro apposito basamento sopra il quale si adagiava la cassa dello strumento che comprendeva: tastiera, somiere¹, catenacciatura e canne. In questo caso il sistema di azionamento manuale avveniva o per mezzo di corde avvolte nelle relative carrucole o tramite stanghe posizionate orizzontalmente, come leve di primo genere (azionamento indiretto).

Il piccolo organo della chiesa da Santa Marta di Carona di autore anonimo, costruito tra la fine del XVII secolo e l'inizio del XVIII – a noi pervenuto privo di canne – ha come registro fondamentale un Principale di 4 piedi. Questo comporta che esso non sia all'unisono delle "voci umane", ma emetta un suono all'ottava superiore: è questo il motivo per cui in antico lo strumento veniva denominato organo "ottavino" o "all'ottava alta".

La scelta di uno strumento dalla tessitura di 4 piedi non è dettata solo dal desiderio di avere un organo di dimensioni ridotte e quindi facile da trasportare, ma, come fa osservare il compianto organista e organologo Luigi Ferdinando Tagliavini, tale tessitura veniva preferita «per la stilizzazione organistica di strumenti o complessi strumentali». Egli, inoltre, fa presente che «è quella normale del Flauto in ottava, spesso usato da solo o accoppiato all'Ottava»² o ad altri registri di Ripieno, proprio come indicano Girolamo Diruta nel suo *Discorso sopra il concertar li registri dell'organo* (Venezia, 1593)³ e Costanzo Antegnati ne *L'Arte organica* (Brescia, 1608), il quale suggerisce la seguente registrazione «l'ottava decima nona, Vigesima seconda per concerto, & flauto in ottava» per imitare un concerto i cornetti.⁴

In realtà l'effetto ottaviante dell'organo ai tempi non creava alcun problema poiché dal XVI al XVIII secolo era d'uso riscontrare altri strumenti a tastiera "all'ottava alta", come il clavicordo, la spinetta, il clavicembalo ed il virginale. Inoltre, dal Rinascimento fino a quasi tutto il XVIII secolo, troviamo uno strumento di rilievo artistico: il flauto dolce, detto anche flauto diritto, a becco o zeppato, presente un po' ovunque e non solo in territorio italiano. Le taglie più diffuse di flauti dolci sono: il soprano, il contralto, il tenore ed il basso. Orbene, si deve tener presente che questi strumenti non suonano alla corrispondente altezza della voce di soprano, contralto, tenore e basso, ma ad una ottava più acuta. Ciò nonostante essi venivano impiegati anche per accompagnare il canto.

⁻

¹ Il somiere è una cassa rettangolare in legno, sopra la quale trovano posto le canne, il cui compito è quello d'indirizzare verso di esse l'aria proveniente dai mantici.

² Cfr. Luigi Ferdinando Tagliavini, *Considerazioni sugli ambiti delle tastiere degli organi italiani* in *Studia organologica – Festschrift für John Henry van der Meer zu seinem 65. Geburtstag* hrsg. von Friedemann Hellwig, Tutzing 1987, Schneider, p.458, nota n. 8.

³ Cfr. Girolamo Diruta, Il *Transilvano* (seconda parte, libro quarto), Venezia 1593, p. 22, ristampa anastatica Forni 1969.

⁴ Cfr. Costanzo Antegnati, *L'Arte organica*, Brescia 1608, p. 7, ristampa anastatica Forni 1971.



fig. 2: frontespizio dell'*Opera intitulata Fontegara* (Venezia 1535) di Silvestro Ganassi

A riguardo merita di essere citata la xilografia che apre l'*Opera intitulata Fontegara* di Silvestro Ganassi (Venezia, 1535). L'immagine (fig. 2) raffigura cinque musici disposti attorno ad un tavolo. Tre di essi accompagnano, suonando il flauto diritto, un cantante che si trova all'estrema sinistra, mentre dalla parte opposta il musico scandisce il tempo con la mano destra e tiene nella sinistra un flauto più piccolo.

Tornando al nostro organo, esso non solo veniva impiegato nell'accompagnamento delle pratiche religiose, ma talvolta usato anche in manifestazioni profane.

Una interessante testimonianza tra le tante a noi pervenute che confermano questa prassi – sia per gli organi ottavini che per quelli all'unisono della voce umana (8 piedi) – è quella da me ritrovata nel *Libro De Conti delle Spese* della chiesa parrocchiale di Lardirago, in provincia di Pavia (Italia). In esso si legge che nel 1672, in occasione della festa della Madonna del Rosario – che cade il 7 di ottobre – vennero spesi:

in fuochi artificiali [lire] 8:12 piu paghato à quatro trombeti duoi giorni [lire] 20 piu paghati alli musici orgheno et portantini [lire] 71:4 piu paghato altri suonatori cioue tre violini una lira et un alpa in tutto [lire] 2:10 piu paghato i tre suonatori di pifaro [lire] 9 In passato questi piccoli strumenti non erano rari: lo afferma il compositore e organista Giovanni Piccioni nella prefazione ai suoi *Concerti Ecclesiastici* (1610) quando asserisce che questi organetti li ha «veduto usarsi in molte Città d'Italia»⁵; e ancora, nel 1652, l'organaro padovano Antonio Barcotto attesta che di questi strumenti «assai se ne trovano»⁶.

Quelli a ridotte dimensioni ospitano nei fianchi del basamento e della cassa maniglie o staffe metalliche atte ad ospitare stanghe necessarie per trasportarli agevolmente



fig. 3: particolare di una staffa

ovunque necessiti, anche in processione, da cui la definizione "organo positivo processionale".⁷

In quello di Carona sono rimaste solo due staffe, ben visibili nella parte superiore del prospetto o facciata (fig. 3). Quelle posteriori sono state asportate in epoca a noi sconosciuta – molto probabilmente a cavallo tra la fine del XVIII secolo e l'inizio del XIX – quando è stato aggiunto un registro all'ottava grave del Principale (quindi di 8 piedi) che fungeva da "Contrabasso", da suonarsi con i pedali, costituito da 8 canne in legno tappate (estensione Do1 - Si1) che formano "l'ottava corta".

Questo inserimento comportò inevitabilmente l'ampiamento della profondità della cassa di 29.5 cm⁸ con la conseguente rimozione delle già citate staffe posteriori non più necessarie, essendo lo strumento diventato più ingombrante per il trasporto.

⁵ Cfr. Giovanni Piccioni, prefazione ai *Concerti Ecclesiastici* a 1-8 voci *con il suo basso seguito per l'organo [...] Opera Decimasettima*, Venezia 1610.

Inoltre egli specifica che «per esser quelli [organetti] un'ottava più alti della voce humana sarà bene, che l'Organista suoni un'ottava più bassa, e massime quando si canta un Concerto ad una voce sola; perché quando quella Musica farà una quinta col Basso seguito, sonando all'alta in detti Organetti, si sentirà una quarta scoperta che fa brutto effetto [...]».

⁶ Cfr. Antonio Barcotto, *Regola e breve raccordo per far render agiustati e regolati ogni sorte d'istro-menti* [...] (1652) pubblicato in Renato Lunelli, *Un trattatello di A. Barcotto* [...] in «Collectanea Historiae Musicae» I (1953), p. 152.

⁷ Non tutti gli organi positivi-ottavini sono trasportabili. Ad esempio non lo è quello sito nel Monumento della Certosa di Pavia (Italia), anch'esso di autore anonimo e risalente alla prima metà del XVII secolo. In quest'organo la canna maggiore del Principale 4 piedi è posta in facciata così che l'altezza della cassa (incluso il basamento) supera i tre metri.

⁸ Dai 38 centimetri originali si passò quindi ad una profondità di 67.5 centimetri.

L'intento era dunque quello di renderlo stabile, per questo venne collocato in coro sopra un'angusta cantoria – ad andamento mosso con riquadri, alternati a lesene, che incorniciano motivi floreali di ghirlande – appositamente costruita. Con buona probabilità fu in questa circostanza che la cassa dell'organo – con prospetto a tre campate a conclusione arcuata – venne dotata di una cimasa a fastigio riccioluto tipicamente tardosettecentesco.

Voglio precisare che l'installazione del citato registro dentro la cassa non è da considerarsi un'operazione ottimale ai fini della resa sonora dello strumento.

Essa infatti è condizionata dal fenomeno della riverberazione, ossia dagli effetti legati alle successive riflessioni che le onde sonore subiscono ogni qualvolta incontrano una delle superfici delimitanti il volume interno della cassa. In pratica la presenza di dette canne crea – specie in piccoli strumenti come quello di Carona – un'ulteriore parete fonoassorbente che condiziona in modo significativo la qualità acustica

dello strumento. In ogni caso è questo il tipico intervento che di solito veniva effettuato agli organi ottavini. La ragione va cercata nel desiderio di replicare la prima ottava della tastiera con canne suonanti all'ottava grave del registro Principale che fungevano da "Contrabasso". Esse servivano da fondamento armonico: per rimarcare le cadenze, per affidare la funzione di sostegno delle note fondamentali dei canti religiosi o per tenere le lunghe note di pedale (ad esempio, nelle Pastorali, nelle battute iniziali di Toccate, di Versetti ecc.).

Era comunque di prassi abbinare agli organi ottavini uno strumento di «fondamento» termine usato dal compositore e teorico italiano Agostino Agazzari (1578-1640) nel suo trattato *Del sonare sopra'l basso* del 1607 – come il Trombone o il Violone «che



fig. 4: Israhel van Meckenem (ca.1495 - 1503) L'organista e sua moglie

guidano, e sostengono tutto il corpo delle voci, e strumenti».

Agazzari continua:

tal volta il trombone in picciol conserto s'adopra per contrabasso, quando sono organetti all'ottava alti (...)

e ancora

Il Violone come parte grave procede gravemente, sostenendo con la sua dolce risonanza l'armonia dell'altre parti $(...)^9$.

Una conferma si trova anche in Lodovico Grossi da Viadana (ca. 1560-1627) che, nella prefazione ai suoi Salmi a 4 cori (1612), prescrive per il «Choro acuto» (Coro III) che «Il Tenore sarà ancor ello cantato da più voci, con tromboni, e violini, e organo all'ottava alta». ¹⁰

Richiamo l'attenzione ancora una volta sull'inclusione delle 8 canne in legno per il pedale.

Questa aggiunta comportò anche lo spostamento della locazione dei due manticetti d'alimentazione a cuneo – fortuitamente a noi pervenuti – i quali, con tutta probabilità, in origine erano situati nella parte posteriore della cassa, allo stesso livello della tastiera a mo' di organo positivo "da tavolo", simile a quello riportato in figura 4.

Tale supposizione è suffragata dal fatto che i due soffietti - dotati di 4 pieghe – presentano una impugnatura lignea sporgente dalla tavola superiore (fig.5) onde permettere "l'adiretto" zionamento della medesima senza l'ausilio di stanga o corda. Entrambi i manticetti trovarono dunque la loro definitiva collocazione, mantenuta ancora oggi, nella parte sottostante all'interno del basamento.



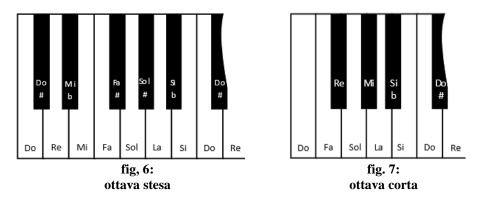
fig, 5: impugnatura sporgente dalla tavola superiore del mantice

⁹ Cfr. Agostino Agazzari, *Del sonare sopra'l basso con tutti li stromenti e dell'uso loro nel concerto*, Siena 1607, pp. 3-9, ristampa anastatica Forni 1985.

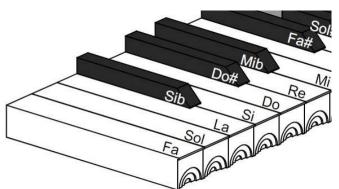
¹⁰ Cfr. Lodovico Grossi da Viadana, Salmi a quattro chori per cantare, e concertare nelle gran solennità di tutto l'Anno, con il basso continuo per sonar nell'organo, Venezia 1612.

Passiamo ora a parlare della tastiera dell'organo di Carona.

Poc'anzi ho usato un termine che credo necessiti di spiegazione per coloro che hanno poca dimestichezza in materia. Si tratta dell'*ottava corta*, detta anche *in sesta* o *scavezza*. È una caratteristica che riguarda la prima ottava sia della tastiera che della pedaliera – riscontrabile nel positivo in questione – già in uso nel XVI secolo e impiegata negli organi ancora all'inizio della seconda metà del XIX.



Per maggior chiarezza esemplifico con immagini la differenza fra una comune *ottava stesa*, costituita da 12 tasti che si susseguono cromaticamente, ovvero per semitono (fig.6), e *l'ottava corta* (fig.7)¹¹, la quale è priva dei primi 4 tasti cromatici (Do#-Mib-Fa#-Sol#) che di norma non venivano impiegati al Basso. Alla vista il primo tasto di questa particolare ottava sembra essere il Mi: in realtà suona Do. Va inoltre osservato che questa curiosa disposizione dei primi tre tasti – che colloca il Re e il Mi al posto di Fa# e Sol# – consente alla mano sinistra di eseguire facilmente (specie su Re e Mi) intervalli armonici di decima maggiore.



Per completezza d'informazione devo dire che vi sono organi ottavini di 3 piedi, la cui tastiera non inizia, come quella di Carona, dal Do2 ma dal Fa2, senza i primi due cromatici cioè Fa# e Sol# (fig.8).

fig. 8: Tastiera iniziante in Fa, senza i primi due cromatici

¹¹ Un cordiale ringraziamento all'ing. Davide Spelta che ha realizzato i disegni.

Lo strumento della chiesa di Santa Marta, privo di canne, è giunto a noi in condizioni di grave deperimento dovuto a decenni di incuria. Inoltre, la mancanza di una documentazione archivistica – dalla quale si sarebbero potuti ricavare quei dati che ora mancano, riguardanti la paternità, l'anno di costruzione, i materiali impiegati e via dicendo – non ha agevolato il lavoro di restauro, soprattutto nel risalire alla primigenia composizione fonica. Solo dopo un accurato esame della struttura del somiere, si è potuto ricostruire la sua originaria fisionomia, che riporto qui di seguito.

SCHEDA DESCRITTIVA DELLO STRUMENTO

Organo positivo-ottavino (4 piedi) a trasmissione meccanica di autore anonimo, sec. XVII-XVIII.

Facciata di 17 canne in stagno divise in 3 campate (5-7-5) disposte a cuspide in ognuna di esse. La canna maggiore è il Do2 dell'Ottava. Bocche allineate e labbro superiore a mitria. Le canne maggiori di ogni campata sono a tortiglione.

Tastiera di 45 tasti (Do2-Do6) con prima ottava corta. I tasti cromatici sono in noce, mentre i diatonici sono ricoperti in bosso con frontalini a semicerchi concentrici.

Pedaliera scavezza "a leggio" di 8 pedali (Do1-Si1) costantemente unita al manuale. Registri azionati da manette a scorrimento orizzontale disposte su unica colonna a destra della tastiera; solo quella del Contrabasso 8 piedi, situata a sinistra, è estraibile e ad incastro verticale.

Principale	4'
Ottava	2'
XV	1'
XIX	2/3'
XXII	1/2'
Voce Umana	(dal Si3)
Contrabasso	8' al pedale

Totale canne n. 259, di cui 242 in metallo e 17 in legno.

Pressione dell'aria: 45 millimetri in colonna d'acqua.

Corista: La 432 Hz alla temperatura di 20°C, umidità 50%.

Temperamento: 1/4 di comma sintonico.

La presenza della Voce Umana fa pensare che lo strumento, oltre a svolgere l'originario compito di accompagnare il canto liturgico, avesse anche una specifica funzione solistica.

È questo il tipico registro della tradizione organaria italiana, documentato già nella prima metà del XVI secolo, che sfrutta il fenomeno acustico dei battimenti.

Si tratta di una fila di canne limitata ai soli soprani la quale va sempre ed esclusivamente suonata con il Principale, rispetto al quale viene accordata leggermente crescente – come nel caso in questione – o talora calante. Per l'ascoltatore il tutto si traduce nella percezione di un suono leggermente vibrante, nell'intento di imitare la voce tremolante: tecnica esecutiva vocale diffusa nel Cinquecento volta ad esprimere "affetti" della parola o del particolare momento musicale.

Come rammenta il già citato organaro bresciano Costanzo Antegnati (1549-1624) questo registro «si deve suonar adaggio con movimenti tardi, & legato più che si può». 12

Vorrei terminare congratulandomi – in qualità di consulente dei lavori di restauro – con gli organari Ilic Colzani, Ettore Bàstici e le loro maestranze, che hanno saputo affrontare con competenza e capacità questo restauro, eseguito in modo eccellente.

Maurizio Ricci



¹² Cfr. Costanzo Antegnati, op. cit. alla nota 4, p. 8r.

Uscita ATO in Cattedrale e a Morcote

sabato 30 ottobre 2021

Viaggio e pandemia non si conciliano bene. Tutti noi, in un modo o l'altro, ce ne siamo resi conto e tante associazioni hanno dovuto annullare le loro gite sociali nel 2020 e diverse anche nel 2021.

Neanche l'ATO ne è stata risparmiata. Dopo la bella gita del 26 ottobre 2019 a Bergamo e dintorni alla scoperta degli organi Serassi della zona¹, l'anno scorso era prevista un'uscita a Svitto e dintorni spostata a quest'autunno per poi essere di nuovo rinviata a causa della sempre ancora attuale incertezza pandemica. L'ATO però non si è data per vinta e, per comunque proporre ai soci una giornata conviviale, si è optato per rimanere in Ticino visitando l'organo della Cattedrale di Lugano e quello della Chiesa Santa Maria del Sasso a Morcote.

Dunque, sabato 30 ottobre in una mattina uggiosa e nuvolosa, un gruppetto di una decina di soci, arrivando in treno, in auto o, come io, a piedi, si è trovato sul sagrato della Cattedrale San Lorenzo a Lugano. Puntualmente alle 9.30 siamo stati calorosamente accolti dall'organista titolare Walther Zweifel e accompagnati in chiesa. Muniti tutti della mascherina, vista l'impossibilità di poter mantenere le distanze attorno alla consolle, siamo saliti in cantoria. Walther Zweifel ci ha fatto una breve introduzione all'organo della Cattedrale e poi ci ha salutato.

Il nostro presidente Lauro Filipponi ci ha presentato una breve cronistoria dell'organo costruito da Mascioni nel 1910 e modificato nel 1945 da Kuhn. Nel 2018 è stato eseguito un importante restauro, nel quale dalla ditta costruttrice Mascioni lo strumento è stato riportato al suo stato originale del 1910 eliminando le modifiche del 1945, ripristinando la disposizione originale, ricostruendo la trasmissione pneumatica e rimettendo la consolle di nuovo in centro alla cantoria e rivolta verso la navata².

Forse perché luganese, mi è stato chiesto di fare da apripista. Con un breve Preludio in do maggiore di Johann Christian Heinrich Rinck (1770 - 1846) ho fatto sentire i Ripieni con diversi fondi e nella *Rêverie* op. 70 di Alexandre Guilmant (1837 - 1911) alcuni registri molto dolci come la Voix celeste e Flauti di 8'.

Alessandro ci ha regalato una viva improvvisazione partendo dal pianissimo, passando tramite tutta la gamma dei registri, per arrivare fino al forte senza tralasciare dolci registri di 4' e soffici registri violeggianti. Non poteva mancare l'Oboe della seconda tastiera che risulta essere fuori cassa. Ci siamo chiesti come mai questa scelta, dato che di conseguenza l'organo della Cattedrale non ha alcun registro d'ancia in espressivo, il che permetterebbe sfumature dinamiche tipiche del periodo

¹ Vedi l'articolo apparso sul bollettino ATO no. 33 – Dicembre 2019.

² Un esaustivo articolo sul restauro del 2018 scritto dalla Casa Organaria Mascioni, una scheda dell'attuale disposizione e l'articolo *L'ATO e gli organi della Cattedrale*, si possono leggere sul Bollettino ATO no. 31 – Dicembre 2018.



romantico.

Con la *Cantilène* in fa maggiore dalla Sonata no. 11 op. 148 di Joseph Gabriel Rheinberger (1839 - 1901), Alessandro ha sperimentato diverse possibilità di registrazioni.

Naoko ci ha suonato un *Offertoire sur un Noël* di Guilmant usando i fondi con le due ance presenti, la Tromba del Grand'Organo e appunto l'Oboe dell'Organo Espressivo. Sempre dello stesso compositore, è seguita un'*Elévation* con fondi dolci di 8' e una *Cantilène*.



Anche brani del periodo barocco si presentano bene su questo organo. Ce lo ha dimostrato Giorgio con un Preludio in do maggiore di Johann Krieger (1651 - 1735) e

un piccolo Preludio in sol maggiore di Johann Caspar Ferdinand Fischer (1656 - 1746) suonato coi soli Flauti 8' e 4' dell'Organo Espressivo.



Andrea in un'improvvisazione ha usato il Cornetto e poi la Tromba per la parte melodica, prima di scatenarsi nel brillante e maestoso *Final* della 1. Symphonie op. 14 di Louis Vierne (1870 - 1937). La mancanza di un'ancia 16' nel pedale però non permette la desiderata presenza sonora nei bassi, componente importante per l'interpretazione del grande repertorio del '800 francese come quello di Widor, Vierne e altri. Da tener presente che l'organo della Cattedrale di Lugano è uno strumento di stile ceciliano tipico della fine dell'800 in Italia che si adatta meglio alla musica di compositori italofoni come Marco Bossi (1861 - 1925).

Infine, rispettando le caratteristiche dell'organo della Cattedrale, Andrea ha suonato la Passacaglia in do minore BWV 582 di Johann Sebastian Bach (1685 - 1750) con sonorità romantiche.



Nel frattempo, qualcuno è sceso dalla cantoria per ascoltarsi l'organo dalla navata della chiesa, mentre chi era alle tastiere ha potuto percepire il suono in modo diretto e preciso che, nonostante la trasmissione pneumatica, aveva un ritardo quasi impercepibile. Alle undici siamo scesi in chiesa per spostarci alla consolle mobile vicino al presbiterio.

Nell'ambito del restauro del 2018, visto che la sostanza storica non veniva alterata, si è costruito anche una seconda consolle mobile per permettere all'organista di avere un contatto visivo diretto con il celebrante e il coro durante le funzioni liturgiche e per dare al pubblico la possibilità di osservare l'organista all'opera durante i concerti. Presenta tutte le comodità di una moderna consolle: buona disposizione dei comandi, tocco gradevole nelle tastiere e, grazie alla trasmissione elettrica, la presenza di combinazioni aggiustabili multiple con sequencer. Da lì il suono però risulta essere più ammorbidito e in lontananza vista la distanza dalle canne, equivalente praticamente a tutta la navata della chiesa. Per fattori acustici il suono arriva con notevole ritardo rendendo più difficile un'esecuzione precisa e chiara nei passaggi veloci e movimentati.

Infatti, il giovane Janek, cimentandosi con diversi corali dall'*Orgelbüchlein* di Bach, ha constatato che l'acustica della chiesa richiede un'esecuzione non troppo veloce per poter mantenere la chiarezza nelle linee melodiche.

È stata una mattinata interessante, sia per chi ebbe già occasione di sentire o di suonare questo organo, sia per chi ne ha avuto il suo primo contatto. Pur consci del fatto che, a seconda del repertorio che si vuole suonare, lo strumento può presentare dei limiti, ha prevalso l'apprezzamento per il suono equilibrato, potente e anche morbido e ricco di delicate sfumature, e per chi ha suonato,



per la precisione della trasmissione pneumatica, soprattutto dalla consolle in cantoria. Nel complesso sono state confermate le impressioni che il comitato ATO ebbe già l'11 gennaio 2019 durante una sua visita poco dopo l'ultimo restauro³.

.

³ Vedi resoconto della sottoscritta nel Bollettino ATO no. 31

Verso mezzogiorno ci siamo recati al vicino ristorante Manor per un pranzo in comune. In seguito, con due macchine ci siamo spostati a Morcote e siamo saliti a piedi alla Chiesa Santa Maria del Sasso. Arrivati in anticipo, ci siamo goduti dal sagrato il panorama sul lago, suggestivo anche in una giornata grigia senza sole, e Lauro ci ha presentato una breve storia dell'organo⁴. Alle prime gocce di pioggia, puntualmente alle 14.30, è arrivato il parroco don Michele che in chiesa ci ha aperto l'accesso all'organo.



Di nuovo sono stata invitata io a suonare per prima e ho quindi iniziato con una Toccata di Bernardo Pasquini (1637 - 1710) usando diversi registri di Ripieno. Poi in alcuni versetti dell'autore pistoiese Giuseppe Gherardeschi (1759 - 1815) ho presentato dei registri da concerto come il Flauto in VIII, il Cornetto, le Trombe e i Fagotti. Grazie ai registri spezzati è possibile differenziare il suono della melodia da quello dell'accompagnamento. Infatti, come la maggior parte degli organi storici italiani, lo strumento di Morcote costruito nel 1797 molto probabilmente da Carlo Bossi, presenta una sola tastiera divisa nelle parti soprani e bassi, una pedaliera a leggio con estensione limitata, e le manette dei registri ordinate a destra su due colonne, quella esterna per le file del Ripieno e quella interna per i registri da concerto.

Siamo rimasti sorpresi che in questo organo la Sesquialtera si trova tra le file del Ripieno e non come di consueto tra i registri da concerto: una conseguenza del restauro effettuato da Hans Füglister attorno al 1975. Inoltre, risulta essere di una sola fila, quella di terza, e non delle consuete due di quinta e terza.

Ben presto abbiamo notato che, sia nella tastiera che nella pedaliera, c'è l'ottava corta. Questa tipica disposizione dei tasti della ottava più bassa, frequente in organi storici, essendo differente da quella usuale, richiede confidenza e abitudine. Chi dei

_

⁴ Una scheda descrittiva dell'organo di Morcote si trova nel Bollettino ATO no. 22 – Dicembre 2013.

presenti ne ha fatto conoscenza per la prima volta, è rimasto non poco stupito.

Un'esplorazione attraverso le tante possibilità sonore dell'organo ci è stata presentata da Lauro con un'improvvisazione attraverso le diverse tonalità.

Musiche del Sei- e del Settecento italiano abbiamo potuto ascoltare grazie a Naoko che ha iniziato con le *Partite diverse di Follia* di Bernardo Pasquini, per continuare con il *Ballo della battaglia* di Bernardo Storace (1637 - 1664) con le sole Trombe soprani e i Fagotti bassi, e per concludere con la *Canzona terza* di Johann Caspar Kerll (1627 - 1693).

Janek ha suonato diversi brani dal *Susanne van Soldt Manuscript (1599)* usando tra altro il Flauto in VIII e quello in XII per poi improvvisare sulla Voce umana e sui Cornetti soprani. E in breve tempo è riuscito ad acquisire dimestichezza con l'ottava corta, un'esperienza nuova per lui.

Infine, Alessandro ha concluso la nostra visita interpretando la *Canzona ariosa* del compositore veneziano Andrea Gabrieli (1533 - 1585) scegliendo la bella registrazione Principale 8', Flauto in VIII e Flauto in XII.



Tutti soddisfatti di aver trascorso un bel pomeriggio suonando ed ascoltando questo pregevole organo, sotto una leggera pioggia siamo scesi dalla chiesa fino a parcheggio per recarci di nuovo a Melide da dove ognuno, chi in auto, chi in treno, è ritornato al proprio domicilio.

Concludendo posso dire che è valsa la pena aver partecipato a questa uscita. Mi ero chiesta se fosse il caso di investire un'intera giornata per andare in posti a me noti e visitare organi già suonati diverse volte, ma l'occasione di poter incontrare altre persone, conoscere e rivedere dei soci, proprio non volevo perdere, tanto più in questo periodo speciale.

Effettivamente è stata una bella e arricchente giornata in piacevole compagnia e non mi aspettavo che, dei due organi visitati, per me ci fosse stato ancora tanto da scoprire.

Marina Jahn

VILA REAL - PORTOGALLO CATTEDRALEDI SAN DOMENICO OPUS 1197 - 2016



Da 180 anni al servizio dell'arte organaria

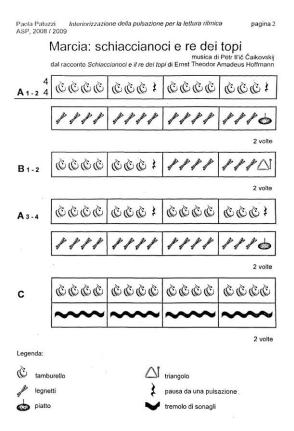
MASCIONI dal 1829

WWW.MASCIONI-ORGANS.COM

Kinder Antegnati 2021 Festival Antegnati Bellinzona

Tra gli eventi musicali della stagione del Festival Antegnati troviamo una data a fine ottobre, l'ultimo giovedì prima delle vacanze scolastiche, diventata un appuntamento ricorrente. Si tratta del *Kinder Antegnati*, occasione per tutte le allieve e gli allievi di quinta elementare della nuova Bellinzona di ascoltare la voce dell'organo Antegnati della Collegiata.

A differenza dei tradizionali concerti che animano il calendario del Festival Antegnati, il *Kinder Antegnati* è più propriamente un evento progettato a misura dei giovani alunni di Bellinzona. L'articolazione della proposta prevede, infatti, una modalità di ascolto il più possibile prossima alla sensibilità degli allievi e integrata con i traguardi dell'educazione musicale. La scelta del brano, il coinvolgimento dei docenti di educazione musicale delle scuole elementari e la modalità di realizzazione sono gli elementi che costituiscono la cornice della programmazione dell'evento.



Per questa quinta edizione del *Kinder Antegnati* è stata scelta una versione a quattro mani della suite dal balletto *Lo schiaccianoci* di Pëtr Il'ič Čajkovskij, eseguita dai due talentuosi e giovani organisti ospiti Alessandro Alonzi e Riccardo Tiberia.

Con l'aiuto dei docenti, nelle settimane precedenti gli allievi hanno preparato un accomritmico pagnamento Marcia Schiaccianoci e Re dei Topi. Avvalendosi di una partitura redatta con scrittura non convenzionale, realizzata e gentilmente messa a disposizione dalla professoressa Paola Germano Patuzzi, gli allievi hanno potuto interpretare il brano insieme agli organisti. Gli strumentini utilizzati dagli allievi comprendevano tamburelli, nacchere, sonagli e triangoli... alcuni di essi erano stati realizzati con materiali di uso comune.



Per rendere più completo l'evento, i brani della suite sono stati inseriti nella trama dell'omonimo racconto di Ernst Theodor Amadeus Hoffmann, la cui lettura è stata affidata alla voce e alla professionalità di Massimiliano Zampetti.



Il concerto-evento è stato partecipato da circa 500 allievi: divisi in due turni, uno al mattino e uno al pomeriggio, essi hanno potuto ascoltare il suono dell'organo Antegnati (per molti di loro era la prima volta) e contribuire attivamente e personalmente alla realizzazione del concerto.

Alessandro Passuello

In memoriam Alfredo Poncini (1928 - 2021)



Da assiduo organista, è stato fin dagli esordi socio e sostenitore della neonata ATO: infatti già sul primo bollettino dell'associazione (2003) aveva scritto un articolo sulle vicende dell'organo di Ascona. Vi ricordava la notte di Natale del 1942, quando il nuovo arciprete, don Pura, aveva ripristinato la tradizione della Messa di mezzanotte, con tanto di suono dell'organo, allora situato in controfacciata: "assoldò un organista cieco. C'ero anch'io, accanto al vecchio organo quella notte, e osservavo meravigliato l'abilità dell'organista che, malgrado il suo handicap, si destreggiava con sicurezza sulla tastiera, sulla pedaliera e con la registrazione".

Fu un successo e il giovane Alfredo si innamorò dell'organo!

Fu anche l'inizio della sua carriera di organista: nell'autunno del 1943 l'arciprete gli chiese di suonare l'organo alla Messa di mezzanotte "Io avevo 15 anni e con l'incoscienza di quell'età risposi di sì e gli chiesi di poter accompagnare i canti della Messa domenicale per conoscere lo strumento e per farmi la mano. Non avevo mai suonato in chiesa prima di allora. Così ci mettemmo d'accordo con un uomo robusto (il famoso "alzamantici" figura immancabile nelle chiese e cattedrali dotate di organo nei secoli che precedettero l'invenzione del motore elettrico): lui girava la manovella mentre io suonavo. Ma una domenica, nel bel mezzo del Sanctus, il pe-

sante volano di ferro si svitò dall'albero e precipitò con un fracasso infernale sul sottostante tubo di legno dell'aria compressa, sbriciolandolo. In seguito a questo incidente fu acquistato un ventilatore elettrico cosicché il non più giovanissimo alzamantici fu congedato e dichiarò, tra il serio e il faceto: Mi hanno tolto il pane..."

Per un certo periodo si occupò anche della direzione e dell'accompagnamento della corale parrocchiale, e si ricordava delle gelide serate di prove, con le mani intirizzite dal freddo.

Da quel Natale 1943 Alfredo fu organista della chiesa parrocchiale e lo rimase fino a quando la salute glielo permise ma continuò a suonare il pianoforte con grande emozione e sensibilità. La passione per la musica gliel'aveva trasmessa la mamma che, come si usava allora per le signorine di buona famiglia aveva studiato il pianoforte in collegio e aveva lo strumento in casa. Aveva poi iniziato a prendere lezioni nel primo anno di ginnasio al Collegio Papio.

Alfredo Poncini è nato ad Ascona nel 1928, primogenito del medico condotto Giacomo e di Agnese Prada. Ha frequentato la scuola elementare comunale allora sita nel palazzo Papio, ora sede del Municipio, poi il ginnasio e il liceo al Collegio Papio. Conseguì la maturità federale nel 1947. Dotato di viva intelligenza lo studio gli riusciva facile e, fin da ragazzo, gli lasciava il tempo per dedicarsi, oltre alla musica, ai tanti diversificati interessi.

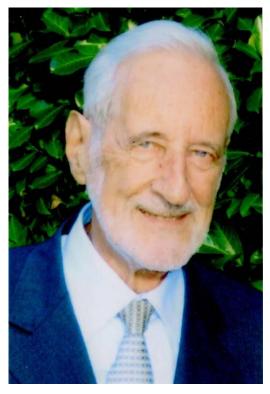
In estate soleva trascorrere le vacanze presso la nonna materna, Mary Noseda, sorella di Mons. Alfredo Noseda già vicario generale della diocesi all'epoca del vescovo Bacciarini; che sia partita da lì la scintilla che lo portò a studiare teologia? Non si sa. È invece sicuro che lì nacque la sua passione per la storia: cominciò infatti a leggere gli antichi documenti della famiglia e li trascrisse su preziosi quadernetti che sfruttò più tardi per le sue pubblicazioni.

Nell'autunno del 1947 iniziò gli studi teologici al seminario di Lugano, continuò all'Università Gregoriana di Roma ma fu costretto a rientrare in Ticino per malattia. Dopo quasi un anno trascorso al sanatorio di Medoscio poté concludere gli studi teologici a Lugano conclusisi, nel 1952, con l'ordinazione sacerdotale. Insegnò varie discipline scientifiche in seminario e intraprese poi gli studi di fisica presso il Politecnico federale di Zurigo dove si laureò nel 1960 con una tesi di fisica nucleare. Tornò in Ticino e riprese ad insegnare in seminario e al Collegio Papio.

Parlavo dei molti campi che affascinavano Alfredo fin da giovane: infatti si occupò di scienza, di astronomia (costruì un telescopio), di cultura umanistica, di arte sacra, di teatro, di cinema, di storia...

Durante tutta la vita riservò una particolare attenzione ai problemi del terzo mondo: fece parte per molti anni del Comitato Ticinese fame nel mondo e per questa funzione visitò l'India, l'America latina e il Camerun.

Quella dei viaggi fu una delle sue grandi passioni e ne fece moltissimi in compagnia di colleghi e soprattutto di studenti. Uno dei viaggi più avventurosi fu quello che lo portò in India nel 1966 a bordo di un robustissimo Maggiolino VW o nel Nordafrica con un gruppo di allievi, in tenda, a bordo del mitico furgone Apollo 13. Molti suoi ex studenti gli hanno manifestato grande riconoscenza per aver loro aperto orizzonti ricchi di fascino. Un documentario della RSI del 2019 girato per ricordare il 50. anniversario di un viaggio nell'Africa del Nord lo testimonia.



A quasi 50 anni sentì che doveva dare una svolta alla sua vita: da qualche anno desiderava percorrere un'altra pista e fece la sua scelta con il coraggio e la coerenza che avevano caratterizzato tutta la sua vita. Poté realizzare il suo sogno quando incontrò Linda, si sposarono, la famigliola fu rallegrata dalla nascita di Maria e la loro vita insieme fu sempre interessante e bella.

Dovette rinunciare all'insegnamento al Collegio Papio e passò alla scuola pubblica, dapprima alla scuola media di Gordola, contemporaneamente fu nominato esperto di scienze per la scuola media e dopo aver brillantemente conseguito l'abilitazione per l'insegnamento della fisica passò al liceo di Locarno e, dopo qualche anno, a Lugano 2, dove rimase fino al pensionamento nel 1993.

Da pensionato fu attivo nel riordinare l'archivio del patriziato e anche quello parrocchiale: trascrivendo tutti i libri dei battesimi, dei matrimoni, dei morti, leggendo le preziose pergamene quattrocentesche, pubblicando regolari contributi nel bollettino della Società storica locarnese e nel bollettino parrocchiale.

La sua lunga, operosa vita si concluse serenamente il 31 agosto 2021 ed ebbe la consolazione di "sentir" realizzato anche il suo ultimo desiderio: quello di essere accompagnato durante la cerimonia funebre dalle note del "suo organo" che in quell'occasione, sotto le esperte mani di Michele Perpellini, riempì la chiesa con le ineffabili note di Bach.

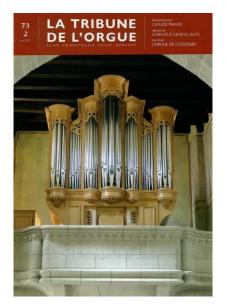
Gian Pietro Milani

La Tribune de l'Orgue

tribune.orgue.ch

73/2 (giugno 2021)

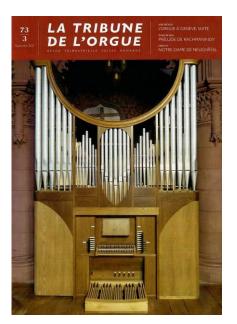
- √ **In copertina**: l'organo del Temple di Cossonay.
- √ **Editoriale**: considerazioni sugli allentamenti delle misure anti-pandemiche in campo musicale.
- √ Le opere per organo e clavicembalo di D, Gregorio Strozzi (1615-1687). Alcune puntuali considerazioni su quest'opera: un lavoro realizzato da Guy Bovet in preparazione di una registrazione effettuata dalla RSI all'organo di Solduno, in vista di un CD dedicato a questo compositore.
- √ L'organo nella vita musicale ginevrina (continuazione dal numero precedente). La figura e il ruolo sociale dell'organista.



- $\sqrt{}$ La musica per organo di Ulisse Mattey (1836-1947).
- √ Claude Pahud: un apostolo dell'organo.
- √ **La partitura**. Complainte pour orgue, di Claude Pahud.
- √ **Il quarto d'ora di improvvisazione**: improvvisare nello stile neoclassico tedesco (II parte): Hugo Distler.
- $\sqrt{}$ L'incredibile epopea di un organo friburghese che ora si trova a Toulouse.
- √ L'organo Zwirner/Cattin (2020) dell'Oratorio di St-Joseph a Carouge (GE).
- $\sqrt{}$ Una ricostruzione dell'organo medievale della cappella Anaya a Salamanca.
- √ Il nuovo organo del Temple di Cossonay (con il diapason a 415).
- √ Recensioni di CD, partiture e libri.
- √ **Orrore al cinema!** Omaggio al professore L. Burns, inventore dell'unisono muto e padrino delle sorelle Agnese e Gloria Dei.
- √ I viaggi di M. Phileas Fogg: Vullierens Yverdon non si andrà in Germania bisogna mantenere le distanze Neuchâtel Orbe Vuisternens Berna Ginevra Beirut in Elvezia.
- $\sqrt{\text{Riviste}}$: spoglio di riviste a carattere organistico.
- √ **Agenda**: concorsi, corsi, concerti d'organo.
- √ **In memoriam**: Liuwe Tamminga, François Widmer.
- √ La posta dei lettori.

73/3 (settembre 2021)

- √ **In copertina**: l'organo alsaziano della basilica di Notre Dame a Neuchâtel.
- √ Editoriale: ancora sulla pandemia, È forse un po' troppo presto per rallegrarsi già sin d'ora per la sua fine. Ma tale fine è così necessaria che anche il minimo indizio è fonte di speranza.
- √ Disegni di prospetti d'organo del 18° secolo da parte di organari di Vilnius. Girénas Povilionis descrive una collezione – unica nel suo genere – di disegni e stampe di prospetti d'organo della fine del 18° secolo.
- √ L'organo nella vita musicale ginevrina (continuazione dal numero precedente). Il rito del concerto organistico.
- √ **La partitura.** Preludio in sol minore di Sergei Rachmaninov
- √ L'organo alsaziano della Basilica di Notre Dame di Neuchâtel e il suo costruttore. La basilica possiede ora un secondo strumento, collocato nel coro, ispirato dallo stile alsaziano e costruito da un organaro spagnolo.
- √ Il progetto d'organo trasportabile di Yves Rechsteiner. Questo progetto sta prendendo forma: lo strumento avrà più di 700 canne ripartite in 15 "moduli" indipendenti e sarà facilmente trasportabile.
- √ La triste storia dell'organo di Schiers (GR). A disprezzo del valore storico dell'organo Metzler esistente (organo a trazione pneumatica, costruito nel 1928) l'assemblea parrocchiale (con un voto dall'esito assai serrato), il 6 giugno 2019 ne ha deciso l'eliminazione.
- √ Recensioni di CD, partiture e libri.
- √ **Orrore al cinema!** Omaggio al professore L. Burns, inventore dell'unisono muto e padrino delle sorelle Agnese e Gloria Dei (II parte).
- √ **I viaggi di M. Phileas Fogg**: Roche Martigny Arth-Goldau Magadino Basilea Ginevra Ollioules Saint-Didier Sanary-sur-Mer Neuchâtel in Svizzera alla radio Basilea Romainmôtier Madrid.
- $\sqrt{\text{Riviste}}$: spoglio di riviste a carattere organistico.
- $\sqrt{}$ **In memoriam**: Lee Burns.
- √ **Agenda**: corsi, concerti d'organo.



Lauro Filipponi

CD in vetrina



Camille Saint-Saëns, *Sinfonia n. 3 (trascrizione Guy Bovet), Tarantella op. 6, Romance op. 37.*Capriccio Baroque Orchestra, dir. Karel Valter, Ulrich Meldau, organo.
AEOLUS 10097, Durata 53'25"



Johann Sebastian Bach, *The complete Works for Keyboard*. *Vol. 5. Weimar 1708-1717*. Benjamin Alard, organo, clavicembalo con pedaliera, clavicordo. Harmonia Mundi 902463.65. 3 CD. Durata 3h05'

Guy Bovet si è recentemente chinato sulla partitura della Terza Sinfonia di Saint-Saëns, una delle composizioni più conosciute ed eseguite del compositore francese, e si è detto frustrato dall'importanza sproporzionata assegnata all'organista, chiamato al termine delle esecuzioni a salutare insieme al direttore: l'organista, di fatto, esegue meno note di qualsiasi musicista impegnato in orchestra. Ecco quindi nascere l'idea di una trascrizione della Terza Sinfonia, assegnando all'organo una vera e propria parte solistica. Detto, fatto, e Guy Bovet si mette all'opera con l'arguzia, la perspicacia, l'intelligenza che gli riconosciamo: l'orchestra è snellita, l'organo inizia a suonare fin dall'inizio, e il suo ruolo diventa davvero capitale. Bovet ha spiegato il suo lavoro in un contributo pubblicato su La Tribune de l'Orgue (giugno 2016): la partitura della sua trascrizione è disponibile gratuitamente, e le parti staccate in vendita. La trascrizione di Bovet è stata registrata e ora è oggetto di una pubblicazione discografica di valore: particolarmente apprezzata è l'esecuzione dell'Orchestra barocca Capriccio, compagine svizzera che impugna strumenti storici, che consente una fruizione trasparente della partitura; l'organo utilizzato è il Kuhn del 1951 della chiesa protestante di Zurigo-Enge, l'organista è il titolare, Ulrich Meldau. Il risultato è perfetto: un nuovo concerto per organo e orchestra per chi non ha negli orecchi la Terza Sinfonia; un'esperienza affascinante e voluttuosa per chi la conosce. Bovet si conferma musicista che sintetizza le doti di sagacia, vivacità, finezza, e il risultato è geniale. Il CD è completato da due altre composizioni di Saint-Saëns: la Romance op. 37 per flauto e orchestra e la Tarantelle op. 6 per flauto, clarinetto e orchestra, qui entrambe nella versione con accompagnamento organistico dello stesso Meldau: la Tarantelle è brano spumeggiante e curioso, basato su un ostinato, quasi neobarocco.

Benjamin Alard è giunto al quinto capitolo del suo lungo progetto, la registrazione di tutte le composizioni di J.S. Bach per strumenti a tastiera. Il percorso si svolge secondo coordinate temporali, ed eccoci ora arrivati al periodo di Weimar. Una delle peculiarità dell'integrale curata da Alard è la scelta oculata e curiosa degli strumenti: il primo CD è registrato su un organo moderno, costruito da Quentin Blumenroeder nel 2009 per il Temple du Foyer de l'Âme a Parigi, strumento di estetica sàssone di

metà Settecento, inserito in una cassa preesistente: i registri sono solamente 19, ma di grande bellezza ed efficacia; tre di essi sono comuni alle due tastiere, consentendo all'organista la moltiplicazione di combinazioni. Il temperamento è inequabile, e lo si gusta in varie pagine qui registrate. Stimiamo lo spirito di Alard, interprete stilisticamente informato, a partire dalla celeberrima Toccata in re BWV 565, affrontata tenendo ben presente lo stylus phantasticus; gustoso il registro Posaune 16' al pedale, che ben assolve la funzione di sostegno, senza mai essere prevaricante. Fondamentali le presenze di due fantasie su un corale, Wo Gott der Herr nicht bei uns hält 1128 e Christus, der uns selig macht 747, belle dimostrazioni dell'affinità di Bach con i modelli di Buxtehude, Reincken e Bruhns. Simpatica la presenza dell'Andante in re minore dalla tipica scrittura a tre, che verrà in seguito integrato, in una versione trasposta e con varianti, nella Sonata a tre 528. Termina il primo CD la Toccata in fa 540, della quale Alard fa apprezzare tutte le caratteristiche: i canoni, i passaggi a solo del pedale, la lunga e densa sezione concertante della toccata, fino alla poderosa costruzione della doppia fuga, qui basata sulla sonorità delle ance, fedele fino al termine a questa scelta timbrica senza cambi inutili e distraenti. L'esecuzione è agile, scattante ma mai nevrotica, e dimostra, oltre le doti di Alard, quanto lo stile di Bach sia da lui compreso e assimilato.

Il secondo CD è registrato su uno strumento di grande interesse: si tratta di un clavicembalo provvisto di pedaliera costruito da Philippe Humeau nel 1993, su un modello di Carl Conrad Fleischer del 1720. Lo strumento, di grande bellezza sonora, consente all'interprete l'esecuzione di pagine normalmente affidate all'organo: tra esse troviamo il *Preludio e Fuga in la maggiore* 536a in una prima versione, la *Toccata in re minore* 538 e le partite *Sei gegrüsset* 768 (nella versione tramandata da Krebs). Già Gustav Leonhardt (ALPHA 042) e Andreas Staier (HM 901960) nel 2003 e 2008 avevano proposto l'esecuzione cembalistica (a indicare la pratica di devozione domestica) di una serie di partite per organo di Bach. Il rilievo assunto dall'esecuzione cembalistica dei monumentali dittici 536a e 538 è indubbio: senza togliere nulla alla resa organistica, qui il discorso si fa ulteriormente trasparente e godibile; onore alla scelta strumentale di Alard. Tuttavia confessiamolo, è davvero uno shock ascoltare la Toccata cosiddetta 'dorica' con le sonorità cembalistiche: forse ci aspetteremmo che i piani sonori indicati da Bach (*Positiv* e *Oberwerk*) fossero maggiormente differenziati.

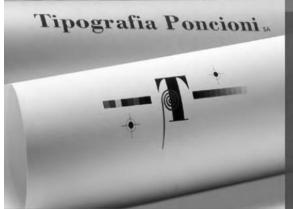
Per il terzo CD del cofanetto, Benjamin Alard si rivolge al clavicordo, attraverso uno strumento di Émile Jobin del 1998, copia di un notevole esempio 'non legato' del 1773 di Christian Gottfried Gera, conservato al Museo della musica della Philharmonie di Parigi. Scelta accattivante: la *Toccata* 916 vale da sola l'intero cofanetto: fraseggi, respiri, piccole diminuzioni, abbellimenti aggiunti, ne fanno una lettura molto ispirata. Tra le massime riuscite della proposta di Alard, anche i quattro *Concerti*, risolti, soprattutto per i tempi lenti, come una semplice traccia, sulla quale l'interprete deve agire, con integrazioni dettate dal buon gusto storico-stilistico, che Alard dimostra di possedere in abbondanza.

Giuseppe Clericetti





Il marchio della gestione forestale responsabile



...la nostra carta stampata, un impegno per l'ambiente!

Via Mezzana 26 I CH - 6616 Losone I Tel. 091 785 11 00 I Fax 091 785 11 01 I info@poncioni.biz I www.poncioni.biz

